



Ewa Klekot

WYOBRAŻENIE TWARZY CHRYSTUSA W IKONIE KARPACKIEJ*

W malarstwie sakralnym Kościoła Wschodniego ikony z terenów Podkarpacia, Karpat i Podola tworzą grupę, której odrębny charakter dostrzeżono już w początkach badań nad sztuką tego regionu. Pierwszy zainteresował się nimi w roku 1885 Marian Sokołowski; według niego ikony z ówczesnej Galicji powstały na styku sztuki bizantyjskiej z zachodnioeuropejską i w tym widział przyczynę ich odmienności.

Stanowisko Sokołowskiego skrytykował negujący miejscowy charakter tego malarstwa Władysław Łoziński, który w zdobiących podkarpackie cerkwie ikonach upatrywał import z Grecji lub Małorusi a w najlepszym wypadku dzieła przybyłych stamtąd artystów [Łoziński, 1887]. Istnienie miejscowego stylu twórczości artystycznej udowadniał Josip Peleński określając jego twórców mianem „szkoły halickiej” [Peleński, 1914]. Termin użyty przez tego autora tylko w odniesieniu do architektury znalazł zastosowanie również w literaturze dotyczącej malarstwa ikonowego [Walicki, 1930; Marsówna, 1931]. Jednakże na podstawie obecnego stanu wiedzy o organizacji tej twórczości nie można wnosić o istnieniu w Haliczu bądź na terenie księstwa skupiającej artystów struktury, która zasługiwałaby na nazwę szkoły.¹

Zasłużony badacz zagadnienia Ilarion Svjencickij pisał o ikonie halickiej, zaś Janina Kłosińska zaproponowała nazwę „ikona karpacka”. Używano też określeń „ikona łemkowska”, „ikona ukraińska”, czy „małopolskie malarstwo ikonowe”. Żaden z powyższych terminów nie jest w pełni zadowalający gdy chodzi o nazwanie zjawiska istniejącego na terenach od sądecczynny po Bukowinę i z Pogórza po Siedmiogród, a trwającego bez mała pięć wieków — od początku XV do schyłku XIX wieku.

Termin „ikona karpacka” przyjęty w niniejszej pracy może

budzić zastrzeżenia co do zasięgu odpowiadającego nazwie obszaru, jeśli jednak przymiotnik „karpacki” rozumieć nie tylko jako odnoszący się do terenów górskich lecz do wszystkich ziem wchodzących geograficznie w skład łańcucha, okaże się, iż jego użycie jest uprawnione wobec większości terenów, na których występuje ten rodzaj zabytków. Odrębną krainą geograficzną jest Podole, skąd pochodzi reszta omawianych ikon. Decydując się na terminologię pochodzącą od nazw krain geograficznych, których zasięg pozostał niezmienny w trakcie istnienia malarstwa ikonowego, należałoby stosować określenie „ikona karpacko-podolska” jako w pełni odpowiadające opisywanej sytuacji. Ponieważ jednak termin „ikona karpacka” ma pewną tradycję w literaturze przedmiotu [Kłosińska, 1968, 1973; Białopiotrowicz, 1989] zbyteczne wydawało się dokładanie jego uszczegółowionej wersji do i tak już sporej listy nazw. Powtórzyć tylko trzeba, iż za terminem tym kryją się święte obrazy z terenu Karpat rozumianych jako jednostka geograficzna, czyli obejmujących oprócz pasm górskich także Zakarpacie, Pogórze (Podkarpacie) i Siedmiogród oraz Podole. „Ikona karpacka” wydaje się dodatkowo tym szczęśliwszym określeniem, że podkreśla rolę Karpat w historii osadnictwa tych ziem, w ich gospodarce i kulturze. Specyfika tej sztuki bowiem w dużej mierze właśnie w istnieniu Karpat ma swoje źródło.

* Skrócona wersja pracy magisterskiej, która powstała w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej U.W. pod kierunkiem doc. dr hab. Anny Kunczyńskiej-Irackiej. W trosce o czytelność pracy zrezygnowałam z części odniesień bibliograficznych.

Teologia ikony

Wyobrażenie twarzy Chrystusa w sztuce chrześcijańskiej

W języku rosyjskim dwa różne słowa określają gałąź sztuk plastycznych, która po polsku nosi miano malarstwa. Te dwa terminy to *ikonopis'* i *živopis'*; ostatni przekłada się zwykle jako „malarstwo”, zaś sens pierwszego oddaje się opisowo przez „malarstwo ikon”. Tłumaczenie takie może sugerować, że *ikonopis'* jest częścią *živopisi*, pewną jej odmianą. Tymczasem nazwy te oznaczają dwa odmienne światy, gdzie różne sposoby tworzenia dają dzieła inne pod względem formalnym, przeznaczone do odmiennego odbioru i innego funkcjonowania w kulturze, przez którą i dla której powstały.

Twórcy, zarówno *ikonopisi* jak i *živopisi*, konwencję, w której kształtują swe przedstawienia nazywają realizmem, lecz każdy z nich usiłuje być wierny innej rzeczywistości. Realizm *živopisi*² opiera swoją prawdę na postrzeganiu zmysłowym i prawach widzenia „oczami ciała”, natomiast konwencją *ikonopisi* jest „realizm duchowy”, który ma za zadanie ukazywać świat w kategoriach świętości. Tematycznie obraz i ikona mogą wydawać się podobne, gdy przedstawiają tę samą osobę czy zdarzenie, lecz przy pomocy „realizmu ciała” przekazuje się tylko subiektywne odczucie świętości, podczas gdy „realizm ducha” chce ukazać obiektywną prawdę boskiego Objawienia. Ikona ma udział w świętości, którą wyobraża i prowadzi na spotkanie z boską rzeczywistością zarówno swego twórcę, jak i odbiorcę. Obraz jest obserwacją, ikona uczestniczeniem. Według ortodoksyjnej teologii Chrystus obecny jest nie tylko substancjalnie w przeistoczoną chlebie i winie, lecz także na sposób obrazowy w ikonie dzięki podobieństwu.

Podobne do prototypu, a więc święte stać się może tylko dzieło wykonane zgodnie z kanonem, podpisane i poświęcone. Kanoniczność techniki wykonania i ikonografii oraz ściśle określenie osoby tworzącej ikonę i warunków, w jakich może ona powstać ma zapewnić możliwie największą wierność „realizmowi duchowemu”, dającemu wyraz świętości poprzez formę. Świętą treścią ikony jest natomiast jej Imię w postaci napisu lub inicjału, które identyfikuje Osobę z jej wizerunkiem. Po namalowaniu i podpisaniu ikony następuje jej poświęcenie i dopiero wówczas staje się ona miejscem obecności Łaski, jest w pełni podobna do Prototypu. Od tej chwili zaczyna funkcjonować w kulcie i odbierać cześć.³

Pierwszą z czynności przewidzianych kanonem postępowania przy tworzeniu ikony było staranne przygotowanie podłoża pod wizerunek⁴, gdyż stosowane materiały nie mogą być przypadkowe w odniesieniu do kultu. Dlatego też kanony zabraniały robienia ikon papierowych, a także nie należało malować ich na płótnie. Odpowiedniej wielkości deskę, przeważnie spojoną z kilku mniejszych przy pomocy poprzecznych listewek wsuwanych w rowki na odwrocie, łożono niemal na całej powierzchni pozostawiając krawędzie wyższe i uzyskując w ten sposób rodzaj obramowania. W zagłębieniu, zwanym *kowczegiem* umieszczano wizerunek, zaś wyższe otaczające go partie deski nosiły nazwę pola. Czasem całą deskę lub tylko pole oklejano płótnem dla wzmocnienia ikony. Następnie starannie ją gruntowano powlekając wielokrotnie najpierw klejem, potem lewkasem, czyli zaprawą zawierającą gips, kredę i inne składniki uzdatniające podkład na przyjęcie farby. Na koniec stosowano pobiałkę, którą starannie polerowano.⁵ Na tak przygotowane podłoże наносzono przy pomocy farby lub ryłka kontur wizerunku. Komponowanie całości rozpoczynano od wykreślenia nimbu głównej postaci przedstawienia. Po wykonaniu konturów przystępowano do wypełnienia ich barwnikami; do malowania na desce używano tempery jajowej. Jako pierwsze kolor otrzymywało tło, elementy architektury i pejzażu, następnie szaty, na końcu zaś tak zwane „osobowe części ikony”, czyli nagie ciało. Była to twarz, ręce, czasem stopy, rzadko cały akt dopuszczany przez wschodnią ikonografię tylko w przedstawieniu ukrzyżowania i oplakiwania, jeśli chodzi o Jezusa oraz w wyobrażeniach świętych pustelników i na umieszczonej w klejmach martyrologii świętych męczenników. Technika malowania twarzy była także skanonizowana. Rozpocząć należało od położenia ciemnej podmalówki zwanej *sankirem*, który następnie „ożywiano” przez kilkakrotnie ochrowanie, na koniec dodając światła przy pomocy cienkich białych krescelek. Ostatnim zabiegiem malarskim było ponowne obrysowanie konturów, po czym powierzchnię ikony powlekano przegotowanym olejem lnianym czyli oliwą, bądź lakierem sporządzonym z żywicy lub białka. Miało to chronić farbę przed odpryskiwaniem, a także nadawało wizerunkowi połysk.

Zgodność przedstawienia z kanoniczną ikonografią zapewniała znajomość Pisma św., Tradycji⁶ oraz opracowanych na ich



Il. 1. Owczary, 2 poł. XV w. Muzeum-Zamek w Łańcut, nr 788, publ. Biskupski 1971, 1985; Kłosińska 1973

podstawie podlinników (*hermenei*) czyli podręczników dla malarzy ikon⁷. Zawierały one ściśle wskazówki dotyczące kompozycji, kolorystyki i symboliki poszczególnych typów wyobrażeń. W ikonie nie mogło być miejsca na przypadkowość ani na manifestację indywidualności artysty, gdyż świętość jest nieprzypadkowa i ponadindywidualna. Była natomiast możliwość wykazania się doskonałością kunsztu malarskiego, któremu towarzyszyć musiała dogłębna znajomość teologii.

Podczas pracy *ikonopisca*, zobowiązany był do wstrzemięźliwości oraz posłuszeństwa wobec swego ojca duchownego. Najczęściej ikony malował mnich, którego ograniczenia powyższe dotyczyły stale, a który okres pracy nad świętym obrazem poprzedzał dodatkowymi aktami pobożności jak post, długotrwałe modlitwy czy czuwanie. „Niech modli się ze łzami, aby Bóg przeniknął jego duszę. Niech idzie do kapłana, aby ten pomógł się nad nim” — zalecał rękopis z góry Athos. Dzięki tym praktykom malarz miał doznać oświecenia, „Chrystus miał rozniecić swoje światło w jego sercu” [Evdokimov, 1964, s. 243], gdyż tylko wówczas dzieło, które powstanie będzie prawdziwą ikoną bowiem artysta nie tworzy obrazu, lecz stopniowo ujawnia go. *Ikonopisca* nigdy nie malował wizerunków świętych, a ikon nie wolno mu było tworzyć w celach zarobkowych ani sprzedawać za pieniądze. Przeważnie zresztą święte malowidło było dziełem dwóch lub więcej osób. Jeden z artystów, zwany *trawščikiem* zajmował się szatami postaci oraz otaczającym je światem⁸, inny nakładał na szaty Chrystusa i nimby złoto w płatkach, zwane *ikonopą*. Najodpowiedzialniejsze zadanie miał *ličnik* komponujący całość. To on właśnie malował najważniejsze, osobowe części ikony, czyli ludzkie ciało. Nie bez przyczyny Jerzy Nowosielski nazwał ikonę „teologią ciała ludzkiego” pozwalającą na ukazanie ciała w wymiarze ducha dzięki realizmowi eschatologicznemu. Zgodnie z nauką Kościoła człowiek stworzony został bowiem jako żywa ikona na Boży obraz i podobieństwo. Zaćmił on jednak swą ikonizację przez grzech, a jej przywrócenie dokonało się w momencie Wcielenia. Wówczas spełniony został warunek zaistnienia ikony-przedmiotu: wyobrażalność Boga w ludzkim ciele. Stąd podczas wschodniej liturgii kapłan okadza wiernych tak, jak okadza ikony pozdrawiając w ten sposób obraz Boży w człowieku. Zgodnie z tymi założeniami teologii ciało

ukazywane w ikonie jest ciałem zmartwychwstałym, zbawionym, odbijającym Boga w sposób najpełniejszy — dlatego stanowi tak ważną część wizerunku. Znaczenie ciała w wyobrażeniu Chrystusa zostaje zwielokrotnione przez wzgląd na jego Osobę. Zupełnie wyjątkową wartość ma w związku z tym wizerunek Oblicza Zbawiciela, a jeśli w grę wchodzi dodatkowo cudowne okoliczności powstania, rozumiała stąd się pozycja, jaką we wschodniej ikonografii zajmuje Mandylion. „Każda ikona jest funkcją ikony Zbawiciela zwaną *acheiropoietai*, czyli nie ręką ludzką stworzony — Świętego Oblicza, które aniołowie trzymają na chuście i objawiają ludziom. Nie jest ona w rzeczywistości portretem Jezusa, ale ikoną Jego obecności” [Evdokimov, 1964, s. 253].

Tradycja chrześcijańska zna kilka wizerunków twarzy Chrystusa powstałych w sposób cudowny. Jedne zawdzięczają swe istnienie bezpośredniemu kontaktowi z obliczem Jezusa lub jego wyobrażeniem — są one niejako fizycznym przedłużeniem życia prawzoru, inne dziełem aniołów, świętych lub innych autorów natchnionych. Wszystkie one noszą nazwę *nierukotworennych*.

Ikony powstałe przez bezpośredni kontakt z ciałem Zbawiciela dzięki swej genezie mają również charakter relikwii. Dały one początek kilku typom ikonograficznym opartym generalnie na dwóch sposobach przedstawiania Świętego Oblicza. Pierwszy z nich to popularna na Zachodzie Chusta św. Weroniki. Wyobrażona na niej twarz Jezusa utrwalona została podczas męki Zbawiciela, gdy w drodze na Golgotę współczująca niewiasta otarła mu pot i krew.⁹ Jest to więc oblicze cierpiącego Syna Człowieczego, okolone długimi włosami spadającymi spod cierniowej korony. Otoczone zarostem uchylone usta, przymknięte lekko powieki nadają rysom piętno wielkiego zmęczenia, bólu i smutku. Wizerunki tego rodzaju łączą się z cyklem pasyjnym i występują często jako jedno z Arma Christi, nierzadko mając postać chusty zawieszanej na Drzewie Krzyża. Stanowią one też atrybut świętej Weroniki, której imię łączono z podobną w brzmieniu łacińsko-grecką nazwą wyobrażenia: *veraikon* czyli prawdziwy obraz (łac. — *verus*, gr. *eikōn*). Za oryginał Chusty uchodził obraz zwany Volto Santo, przechowywany w rzymskiej bazylice świętego Piotra, który zaginął podczas Sacco di Roma w roku 1527. Popierany przez papieża kult tego wizerunku sprawił, iż często był on emblematem pielgrzymów powracają-



II. 2. Miejscowość nieznana, 1 poł. XVI w. Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Szołayskich, nr XVIII-71, publ. Kłosińska 1973, 1987, 1989

cych z Rzymu, co z kolei przyczyniło się do jego wielkiej popularności na obszarze całego zachodniego chrześcijaństwa.¹⁰

Drugim wątkiem ikonograficznym powstałym w oparciu o wizerunek „nie uczyniony ręką ludzką” jest Mandylion (od gr. *mandylion* — chusta). Słowo *archeipoiotos* pierwotnie używane było na określenie ciała Jezusa lub ciała po zmartwychwstaniu, dopiero z czasem ograniczono jego znaczenie do cudownie powstałych obrazów. Znanych jest kilka miejsc przechowywania pierwszej ikony tego typu, największe jednak znaczenie, które znalazło odbicie w liturgii i tradycji Kościoła Wschodniego ma Mandylion z Edessy. Powstanie wizerunku łączy się z legendą o władcy tego miasta Abgarze V i apostołe Judzie Tadeuszu. Zgodnie z podaniem chory na trąd Abgar zaprosił do siebie Jezusa na wieść o jego cudach, licząc, że prorok z Galilei uzdrowi go. Chrystus nie mógł niestety opuścić Ziemi Świętej, Abgar posłał więc malarza, aby wykonał portret Mesjasza. Artysta jednak nie potrafił sprostać zadaniu, gdyż od twarzy Chrystusa bił oślepiający blask. Widząc, że malarz nie może się mu przyrzeć, Pan sam wziął lniań szatę owego malarza i odcisnął na niej swe oblicze. Według opisu „miał on piękne oczy i piękne brwi, twarz pociągłą i był łagodnie pochylony, co jest oznaką dojrzałości” [Voragine, 1955, s. 610]. Chustę zaniósł do Edessy św. Juda Tadeusz, zaś Abgar po ujrzaniu wizerunku ozdrowiał natychmiast. Ślad tradycji misji edesseńskiej św. Tadeusza widać w ikonografii zachodniej tego popularnego świętego, którego atrybutem stał się Mandylion. Ikona uchodząca za oryginalną Chustę Abgara odkryta cudownie w zamurowanej niszy nad bramą miejską przyczyniła się do ocalenia miasta przed Persami i otaczana była kultem oraz uważana za *palladion* (świętość gwarantująca bezpieczeństwo miasta). Sobór roku 787 uznał to przedstawienie za prawdziwy obraz Chrystusa, a w roku 944 uroczyste przeniesiono je do stołecznego Konstantynopola. Zrabowane przez krzyżowców w roku 1204 zostało przewiezione do Rzymu, gdzie znajduje się do dziś w kościele San Silvestro in Capite.

Mandylion to chusta z wyobrażeniem twarzy Boga wcielonego w człowieka — poważnej, nawet surowej, lecz bez śladu cierpienia.¹¹ Głowę o długich włosach i brodzie otacza nimb krzyżowy z wpisanym hagiogramem ΩOH , oznaczającym „Tego, który Jest”.

Ian Wilson w swojej książce *Calun Turyński* wysunął hipotezę, że prawdziwym Mandylionem jest przechowywana w Turynie relikwia, co o tyle nie znajduje uzasadnienia w ikonografii, iż twarz z całunu ma oczy zamknięte, przez co staje się podobna do wzorowanych na Volto Santo „weronikach”, a nie do oblicza z Mandylionu, które patrzy przed siebie i jest otoczone nimbem. Ukazywano je bez szyi upodabniając w ten sposób do maski. André Grabar łączy więc genezę tego rodzaju wyobrażeń z przedstawieniami głowy Gorgony oraz sugeruje, że mogły one wraz z formą przejść z antyku także apotropaiczne funkcje wizerunku, z którego je wywodzi. Najistotniejsze zatem byłoby spojrzenie

— wzrok zamieniający w kamień był cechą Meduzy i on to sprawił, że jej twarz skutecznie chroniła od zła.

Chusta na której odcisnięte zostało Oblicze, w starszych ikonach najczęściej jest wydłużona, płasko rozciągnięta i ozdobiona frędzlami. W drugiej połowie XIII wieku pojawiają się dwa nowe sposoby ukazywania tkaniny — albo zawieszanej za pomocą kółek przymocowanych do górnego brzegu, albo o krańcach bocznych związanych w dwa węzły, czasem przytrzymywane przez postacie Archaniołów.

W sztuce zachodniej istnieje jeszcze jeden wariant ikonograficzny wywodzący się od wizerunku z San Silvestro in Capite. Jest to wyobrażenie Oblicza bez chusty, tylko na tle nimbu, zwane Sancta Effigies, pojawiające się czasem również na Wschodzie.

Dość popularne w malarstwie tablicowym było również wykonywane przy rzeźbiarskiej dekoracji kościołów przyjmując wówczas postać medalionu z głową Jezusa, umieszczonego we wschodniej części budynku — w szczycie wschodniego okna bądź na wschodnim zworniku prezbiterium — a więc podobnie, jak Mandylion w świątyniach obrządku ortodoksyjnego. W cerkwi bowiem najczęściej *Acheipoiotos* znajdował się nad carskimi wrotami¹² lub obok nich; jest to związane z treścią przedstawienia, które ilustrując dogmat o Wcieleniu miało przybliżyć tajemnicę Ciała Pańskiego, którego misterium zasłaniały przed oczyma wiernych carskie wrota zamknięte w czasie Przejścia. Podczas Komunii św. wiernych również wystawia się na ołtarzu ikonę Oblicza Pańskiego, gdyż „postaci eucharystyczne są po to, by je spożywać, ikona wskazuje właściwy kierunek adoracji — Osobę Zbawiciela [Evdokimov, 1964, s. 273].

Mandylion umieszczano także nad drzwiami prowadzącymi do pomieszczenia, w którym przygotowywano chlebki komunijne. Możliwe, że fakt sytuowania tego przedstawienia nad drzwiami łączy się z właściwościami ochronnymi, jakie mu przypisywano. Wynikały one, oczywiście z wiary w moc Zbawiciela, lecz mogły być także echem apotropaicznych funkcji Głowy Gorgony, o spojrzeniu zamieniającym w kamień, której maskę umieszczano nad bramami antycznych miast. Stąd też odkrycie pierwszego Mandylionu nad bramą Edessy.

W ikonostasie *Acheipoiotos* najczęściej ze względu na swoje usytuowanie w pobliżu carskich wrót znajduje się po środku rzędu prorockiego lub apostołskiego, może być umieszczony także w rzędzie ikon namiestnych jako ikona chramowa jeśli cerkiew nosi wezwanie Nie Ręką Stworzonego Obrazu.¹³ Kościół wschodni 16 sierpnia obchodzi święto Przeniesienia Mandylionu, na proskynitarionie (specjalny pulpit w pobliżu carskich wrót) wystawiana jest wówczas ikona z wyobrażeniem Świętej Chusty odbierająca tego dnia szczególną część. Czasem treści związane z osobą Zbawiciela przekazywano przy pomocy przedstawienia samej jego twarzy umieszczając ją w kontekście właściwym innemu typowi wyobrażeń.¹⁴ Jeszcze raz podkreśla to rangę Oblicza Chrystusa jako wizerunku jego Obecności, jako ikony ikon.

Święte oblicze w ikonie karpackiej

Granice przestrzenne zakreślone dla ikony karpackiej nie pokrywają się z istniejącymi współcześnie podziałami terytorialnymi — ziemie te wchodziły obecnie w skład czterech jednostek administracyjno-politycznych: Polski, Czechosłowacji, Ukrainy i Rumunii. Różna jest więc dostępność zabytków i ich stan zachowania, co utrudnia całościowe ogarnięcie zjawiska. Podstawą poniższych rozważań są zatem ikony ze zbiorów polskich oraz publikowane w wydawnictwach albumowych. Ta ostatnia forma źródła oczywiście ogranicza możliwość analizy, zwłaszcza jeśli chodzi o kolorystykę i technikę dzieła.

W większości wypadków podłoże ikony stanowi gruntowana kredą deska, a do jej malowania stosowana była tempera jajowa. Pierwsze dość sporadyczne wypadki użycia farby olejnej i samego płótna jako podkładu pojawiają się w XVII wieku. W następnym stuleciu obie techniki współistnieją ze sobą, choć powszechniejsza jest jeszcze tempera, która na przestrzeni XIX w. ustępuje zupełnie malowaniu barwnikami o spoiwie olejnym.

Zaobserwować tę praktykę można na elementach XVIII-wiecznych ikonostasów, gdzie pod warstwą przemalówki znajduje się starsze wyobrażenie wykonane temperą.

Różnice stylistyczne skłaniają do wyodrębnienia w ikonie karpackiej trzech rodzajów dzieł, które można przypisać dwóm prądom twórczości: ikonie ludowej i oficjalnej.

Dzieła ludowe, jak pisał Svjencickij, cechuje występowanie wyraźnego, często bardzo grubego konturu oraz pewna nieporadność kompozycji i wykonania. Podkreśla to graficzność przedstawienia i koresponduje z usztywnionymi gestami płaskich postaci. Ruch oddany jest schematycznie, proporcje anatomiczne rozchwiane, przy jednoczesnej dbałości o realizm szczegółu i bogaty ornament.

W niektórych dziełach (il. 4, Mandylion z Boguszy) obrys arbitralnie określający formy staje się sam niemal ornamentem. Równocześnie uproszczenie biegu linii odzwierciedla dążenie do mniejszej komplikacji formy. Ten sposób operowania niezwykle

wyrazistym konturem przypomina stylistycznie przedstawienia z haftowanych mołdawskich kap i tkanin. Kolorystyka ograniczona jest do niewielu skontrastowanych barw, które dzięki swemu nasyceniu równoważą ciśnienie linii. Modelunek twarzy ogranicza się najczęściej do cynobrowych rumieńców kładzionych na policzkach i białych światel; te ostatnie stosuje się również do oddawania fałdów szat.

Na pograniczu nurtu ludowego i oficjalnego należy chyba umieścić pierwszą grupę ikon muszyńskich związanych z kręgiem Pawła (Awlenteo) Radymskiego. Charakteryzuje je bowiem zdecydowany kontur i płaszczyznowe ujęcie postaci przy jednoczesnym modelowaniu plastycznym twarzy jak na ikonie z Powroźnika. Ikona oficjalna dąży bowiem do oddania bryłowości oblicza bądź przez stopniowe różnicowanie waloru kładzonego na ciemnej podmalówce oraz unikanie twardego konturu oddzielającego plamy barwne (styl pierwszy), bądź przez stosowanie światłocienia (styl drugi). Podział stylistyczny w obrębie oficjalnego nurtu ikony wychodząc od analizy formalnej dzieła posiada także aspekt chronologiczny. Zabytki z XV i XVI wieku cechuje równowaga pomiędzy prostą graficzną kompozycją i ograniczoną gamą barwną, które tworzą język artystycznej wypowiedzi wzwyż, a nawet lakoniczny, doskonale nadający się do przedstawienia twarzy surowej, czasem nawet groźnej, lecz pełnej wewnętrznego spokoju i „beznamiętnej wielkości” (il. 6). Wydaje się, iż te dzieła tworzyli artyści dość ściśle powiązani ze środowiskiem klasztornym i zaznajomieni z teologią ikony.

Nowe techniki i nowe środki wyrazu pojawiają się w XVII-wiecznych zabytkach, których twórcy zaczynają korzystać ze zdobyczy sztuki zachodnioeuropejskiej, wprowadzając do swych dzieł światłocień oraz ornamentykę zapożyczoną z niderlandzkich wzorników. Prawdopodobnie to przechodzenie na stronę baroku zaczęło się w środowisku miejskich malarzy cechowych, uprawiających obok *ikonopisi* malarstwo świeckie. Zmiana estetyki pod wpływem wzorców zachodnich objęła jednak także środowiska klasztorne, tak, że cała sztuka oficjalna XVII w. tworzone jest w „drugim stylu” [Svjencickij, 1928]. Choć „piętno ludowości” wynikające ze skłonności do uproszczeń formalnych oraz „suchość i twardość traktowania poszczególnych motywów” [Kłosińska, 1968, s. 213] uważano za cechę typową dla wszystkich ikon karpackich, wydaje się, iż nurt ludowy tego malarstwa pojawił się pod koniec XVI w. Obecnie w nurcie oficjalnym cechy ludowe wynikały prawdopodobnie z organizacji sztuki innej niż w scentralizowanym Bizancjum, czy nawet w szkołach ruskich. W wyniku różnic społecznych i świadomościowych także w obrębie sztuki wschodniej nastąpił podział na nurt plebejski i wysoki. Proces ten przebiegał na Rusi Czerwonej mniej więcej w tym samym czasie, co w innych dzielnicach Korony; lecz ze względu na specyfikę religijną regionu sztuka powstawała tu wówczas nie w oparciu o cechy, ale w środowiskach klasztornych.

Nurt ludowy korzystał ze wzorców sztuki uczonej, na podłożu której się pojawił, swoiście je interpretując. W ciągu wieku XVII wyraźne zaczęły być zmiany kulturowe i zmienił się charakter malarstwa „wysokiego”. Upodobniło się ono do sztuki kościoła rzymskiego i zaczęło czerpać ze stylistyki baroku. Od tego momentu malarstwo cerkiewne zaczęło rozwijać się podlegając tym samym prawom, co kresowa sztuka polska. W ikonie ludowej natomiast przełom estetyczny spowodowany zmianą gustów w sztuce wysokiej nie był wyraźny; więcej, część dzieł „plebejskich” właśnie w XVII w. doprowadziło do perfekcji swój graficzno-ornamentalny styl i operowało konturem oraz kolorem w sposób tak autonomiczny, że nie mogło być mowy o jakimkolwiek nawiązaniu do iluzjonistycznych tendencji malarstwa zachodniego.

W ciągu XVIII w. oficjalne malarstwo ikon podupadło. Przyczyną tego kryzysu była przede wszystkim pauperyzacja odbiorców. W efekcie twórczość ta przestała odbiegać poziomem i charakterem od prowincjonalnych obrazów katolickich, wzruszających czasem swoją nieporadnością, wzbogaconą o pewne cechy ludowe, jak gruby kontur, formalne uproszczenia przedstawionych postaci.

Przełom w ludowym zapatrywaniu na święty wizerunek spo-

wodowały dewocyjne litografie, wprowadzające w miejsce ornamentальной żywołowości estetykę uspokajającej słodczy. Grunt pod to przewartościowanie przygotowała twórczość XIX-wiecznych malarzy cerkiewnych, produkujących mniej lub bardziej poprawne obrazy o treści religijnej.

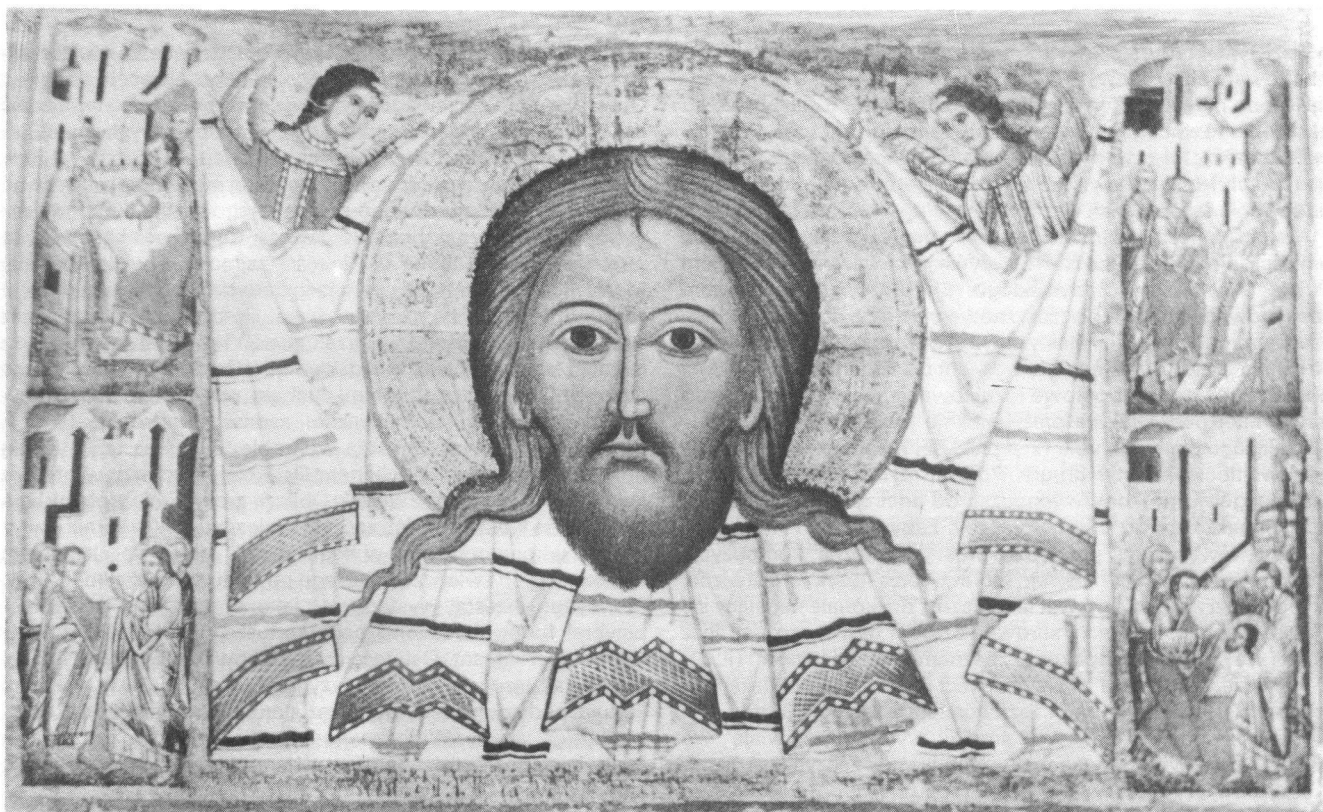
Zmiany zachodzące w ikonie karpackiej można zaobserwować także w odniesieniu do tego szczególnego wątku ikonograficznego, jakim jest wyobrażenie Twarzy Chrystusa. Łączy się to z miejscem, jakie ikona o tej treści zajmowała w ikonostasie. Mandylion w karpackich cerkwiach tradycyjnie umieszczano nad carskimi wrotami, do czego nadawał się doskonale także przez swój podłużny kształt. Na przełomie XVII i XVIII w. został on stamtąd wyparty przez przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, co można tłumaczyć zachodnim duchem przekazywania wątków eucharystycznych. Sporadycznie zamiast wizerunku Świętej Chusty występował Chrystus w Grobie. Znaną są też wypadki umieszczania nad Mandylionem Ostatniej Wieczerzy w obrębie jednego ikonostatu.¹⁸ Związek Oblicza z carskimi wrotami było tak silne, że kiedy nad nimi zaczęto umieszczać Wieczernik, twarz została wkomponowana w same drzwi, stając się elementem w dekoracji ich zwieńczenia. Z tego powodu od początku XVIII w. Mandylion przestał występować jako samodzielna ikona, lecz przybrał formę medalionu bądź kartusza ujętego w rzeźbiony i złożony ornament. Ostatecznie zredukowanie wątku nastąpiło, gdy w kartuszu w miejsce twarzy pojawił się inicjał AΩ; czasem kartusz podtrzymywany był przez stanowiące element dekoracji snycerskiej anioły. Widoczne jest tutaj dążenie do zachowania kanonicznego Mandylionu w wariancie typowym dla obszaru karpackiego — chusty trzymanej przez Archaniołów.

Romuald Biskupski odnalazł wśród karpackich przedstawień Oblicza pięć odmian ikonograficznych, co łączył z faktem posługiwania się przez artystów kilkoma wzorami. O ile jednak jest możliwe, iż jednym wzorem wyobrażenia posługiwało się kilku twórców, to budzi zastanowienie fakt, by jeden malarz stosował dwie różne redakcje tego samego tematu. Dlatego też, pomimo szczegółowej analizy stylistycznej przeprowadzonej przez Romualdę Grądzką, niełatwo zgodzić się z nią, co do przypisywania Acheiropoiotosu z Krępanej (il. 5) i ikony ze zbiorów Oddziału Szołayskich (il. 2) temu samemu artyście. Raczej może należałoby w podobnej manierze stylistycznej obu dzieł doszukiwać się zależności wynikającej z relacji mistrz — uczeń.¹⁹

Wśród występujących w zabytkach karpackich wariantów ikonograficznych najrzadsza jest wersja wzbogacona o klejmy z historią Mandylionu, umieszczone zgodnie ze zwyczajem po bokach głównego przedstawienia (il. 3).

Najważniejszym, oczywiście, elementem kompozycji było samo Święte Oblicze i na sposób jego malowania należy zwrócić uwagę. Zgodnie z bizantyjskim kanonem przedstawienie twarzy Zbawiciela powinno zawierać szereg elementów²⁰, jak łuki nad brwiami, guz u nasady nosa, podpuchnięte dolne powieki oraz określony typ zarostu składającego się z krótkich wąsów i rozdwojonej brody. Kształt twarzy miał być regularny, pociągły, o lekko wystających kościach policzkowych i cienkim nosie. Długie pukle włosów należało rozmieścić regularnie po obu stronach głowy w taki sposób, by zasłaniały górną część uszu.

Powyższe zasady przedstawiania Odkupiciela przestrzegane były przez twórców „stylu pierwszego” w oficjalnym nurcie ikony. Poszczególne wizerunki różnią się między sobą mniej lub bardziej groźnym wyrazem twarzy czy spojrzeniem, często niemal smutnym. Różny jest też kształt Oblicza — od zdecydowanie pociągniętego na ikonie z Owczar (il. 1) poprzez owalną fizjonomię o skośnych oczach (il. 2) do niemal trójkątnej na wizerunku z Krępanej (il. 5). Zmienia się nieco kształt brody, choć w większości wypadków pozostaje ona rozdwojona, a także ilość i kształt pukli. Różnice te mieszczą się jednak w ramach dowolności dopuszczalnej w interpretacji kanonu, gdyż jego istotne elementy zostały zachowane. Sytuacja zmieniła się w wieku XVII, kiedy w dziełach nurtu oficjalnego przestano malować elementy Vignona, gdyż sens ich umieszczania prawdopodobnie zatarł się w świadomości malarzy. Klóciły się one także z nową estetyką, zgodnie z którą należało ukazywać Jezusa o obliczu pięknym i łagodnym. Pojawiły się więc twarze pełniejsze, o szerokim



Il. 3. Łuków-Wenecja, XVI w. Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, publ. Tkáč, 1984

i wypukłym czole, a miękkie czerwone wargi nadawały im wyraz daleki od XV- czy XVI-wiecznego ascetyzmu (ikona z Krywego; il. 7). Puszyste loki odgarnięte zostały za uszy, a broda, choć nadal rozdwojona była wyraźnie krótsza.

Nurt ludowy natomiast kopiował wiernie kanoniczne Oblicze, a stosując przy tym właściwe sobie środki stylistyczne dążył do oddania wszystkich istotnych szczegółów; sztuka ludowa była bardzo wyczulona na kanoniczne cechy umożliwiające identyfikację wizerunku. Przykładem może być ikona z Boguszy (il. 4) powtarzająca typ Oblicza za obiektem z Krępanej (il. 5). Ludowe dążenie do wierności przekładowi, przy jednoczesnym niepełnym zrozumieniu poszczególnych elementów wzoru dawało czasem ciekawe efekty, jak ten, gdy przedstawienie guza mądrości stało się cechą wszystkich świętych postaci na ikonie, a nawet zmieniło się w manierę stylistyczną malowania twarzy (il. 4). Innym przykładem takiego naiwnego tłumaczenia formy może być zabytek z Majdanu Sieniawskiego (il. 9), gdzie prawdopodobnie opacznie zobaczony został układ chusty pierwowzoru wskutek czego dodano Chrystusowi masywną szyję.

Wraz z przeniesieniem obrazu Twarzy Zbawiciela do medalionu na carskich wrotach, sposób jej przedstawienia stał się bardziej schematyczny. Oddaje się tylko oczy, usta i nos, najczęściej przy pomocy linii, oraz włosy i zarost, powtarzając typ o szerokim czole i puklach odgarniętych za uszy (il. 10). Oblicze Chrystusa i głowy aniołów otaczał nimb. Aureole robiono złote, gładkie lub z motywem ukośnej kratki bądź wici roślinnych. Twarz Zbawiciela otaczał przeważnie nimb krzyżowy (il. 1, 5); niekiedy sam krzyż stał się częścią zdobiącego aureolę ornamentu.

Płótno z odbiciem Twarzy podtrzymywane było przez Archaniołów Michała i Gabriela sporadycznie Uriela i Rafała (il. 2). Ich atrybutami były zwieńczone krzyżem laski heroldów, czasem koła z inicjałami Chrystusa. Ponieważ w ikonie stosowano perspektywę odwróconą postaci wyobrażone po bokach chusty należało odczytywać jako stojące na wprost niej i rozpościerające tkaninę także przed swoimi oczyma.

W oparciu o sposób przedstawiania postaci anielskich R. Grzędziela wyróżniła cztery warianty Mandylionów karpackich. Pierwszy wyobrażał całe postaci Archaniołów stojących po bokach trzymanej przez siebie chusty, drugi to aniołowie ad-

orujący Mandylion, ukazani w pokłonie lub na klęczkach, często z dłońmi na znak czci ukrytymi pod szatą. Trzecia odmiana stanowiła uzupełnienie drugiego typu — byli to aniołowie klęczący po bokach tkaniny i trzymający banderole z napisami; czwartą zaś stanowił wariant z Archaniołami w półpostaci, oburącz rozpościerającymi tkaninę. Postaci aniołów ukazane w całości miały najczęściej skrzydła złożone i opuszczone wzdłuż pleców, natomiast jeśli wychylały się zza podtrzymywanej chusty ich skrzydła przeważnie były rozłożone do lotu (il. 5, 6, 12).

Szaty Archaniołów składające się z długiej tuniki z rękawami oraz spiętej na ramieniu chlamidy najczęściej malowane na różowo i zielono, przy czym kolor tuniki jednej postaci odpowiadał barwie płaszcza drugiej i na odwrót. W późniejszych ikonach kolorystyka ta była bardziej dowolna, wprowadzona została biel i błękit. Na ikonach ludowych pojawiali się Archaniołowie ubrani w kostiumy z epoki, czyli stroje duchowieństwa składające się z długiej alby i krótkiej dalmatyki (il. 9). Ich włosy początkowo spływające w puklach na ramiona zmieniły się w ostrzyżone równo dookoła głowy.

Tkanina, zgodnie z formatem całego wyobrażenia przybierała postać horyzontalnie ułożonego, sfałdowanego pasa, a jej proporcje zależały także od sposobu usytuowania aniołów. Bardziej przypominała chustę, gdy flankowały ją postaci Archaniołów; jeśli zaś byli oni ukazani powyżej — wygląd jej zbliżał się do szala. Rozmaicie także bywała sfałdowana — od kilku pionowych, głębokich fałd wychodzących z miejsc, w których ją przytrzymywano poprzez bardziej skomplikowane układy fałd pionowych i diagonalnych i miętko układającą się chustę barokową aż do tkaniny drobno plisowanej. Często górne rogi chusty związane były w ozdobne węzły. Sam materiał miał barwę kremowobiałą lecz niemal zawsze był ozdobiony granatowym i czerwonym szlakiem u dołu (il. 5) bądź kilkoma pasami rozłożonymi na całej powierzchni tkaniny (il. 2). Innym wariantem dekoracji było pokrycie całej chusty stempelkowym ornamentem kwiatków i kropek jak na Mandylionie z Powroźnika. Twarz Chrystusa umieszczono centralnie na tle nimbu, który czasem wystaje poza krawędź tkaniny (il. 1), niekiedy zaś powoduje jej wybrzuszenie ku górze.

Złote tło w ikonie oddawało nadprzyrodzoną rzeczywistość



Il. 4. Bogusza, 1 poł. XVII w. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, nr 851/5, publ. Biskupski 1985; Pieńkowska 1971; Przeździecka 1965 oraz Kłosińska 1989 podając inną proveniencję zabytku



Il. 5. Krempna, 2 poł. XV w. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr 673, publ. Biskupski 1985; Grzędziela 1974

boskiej Światłości umieszczając wizerunek poza ziemskim czasem i przestrzenią. Czasem artysta, by dać oparcie stopom aniołów zaznaczał umowną linię horyzontu i część tła poniżej pokrywał zieloną farbą. Stąd nie było daleko do dosłownego potraktowania tej zieleni i zaznaczania na niej źdźbeł trawy, początkowo schematycznie (il. 8), potem zwłaszcza w ikonie ludowej z coraz większą dbałością o realizm, aż do pojawienia się

pagórkowatego krajobrazu w dolnej części przedstawienia (il. 7). Z drugiej strony pojawiła się tendencja do ornamentalnego traktowania tła, dekorowanego rytym lub wytłaczanym w pozłocie wzorem roślinnym. Genezę tego zabiegu z jednej strony upatrywać można w malarstwie tablicowym kościoła katolickiego, z drugiej we wpływach bałkańskich. Z repertuaru sztuki zachodniej pochodzi pojawiający się w XVII w. zwyczaj nabijania



II. 6. Miejscowość nieznana, kon. XVI w. Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Szolayskich, nr XVIII-68, publ. Kłosińska 1973

na deskę z ikoną ozdobnej ramy, — autorzy starszych dzieł ograniczali się do pokrycia pola czerwoną, kontrastującą z tłem farbą. Z pojawieniem się nakładanego obramienia zaniknął kowczeg. Początkowo zdobiło się ramy rzeźbionymi kaboszonami i perłkowaniem, z czasem, w miarę rozwoju snycerskiej dekoracji ikonostasu i rozbudowywania go w stronę formy architektonicznej pojawiły się obramienia w postaci arkad wspartych na pilastrach czy półkolumnkach, często zdobionych ornamentem roślinnym.

Według teologii ikony równie ważne jak wizerunek były napisy. Kanoniczny Mandylion powinien posiadać podpis po grecku lub cerkiewno-słowiańsku, który umieszczano poniżej chusty, inicjały IC XC na samej tkaninie, po dwóch stronach Oblicza oraz wpisany w nimb krzyżowy hagiogram Chrystusa Ω OH oznaczający „Tego Który Jest”. Jeśli wyobrażono Archaniołów, również i one musiały być podpisane imionami. Warunki te spełniały tylko najstarsze ikony nurtu oficjalnego (XVI w.); młodsze dzieła albo w ogóle rezygnowały z podpisu, albo pozostawiały tylko inicjał i hagiogram. Napisy czasem umieszczano na wąskich, ciemnych tabliczkach — był to zwyczaj zapożyczony z ikon bałkańskich. Litery drobne, wysmukłe na starszych przedstawieniach, potem straciły swoją foremność, by na ikonach ludowych przybrać wygląd elementu dekoracyjnego.

Kanon ikony za jedyne uprawnione wyobrażenie Twarzy Chrystusa uważa Mandylion, jednak w karpackim odtamie tej sztuki pojawiają się inne rodzaje przedstawień Oblicza, a z inspiracji Acheiropoietosem przy braku zrozumienia jego treści teologicznych rodzą się wyobrażenia łączące elementy różnych typów ikonograficznych obu porządków chrześcijaństwa. Przykładem może być XVII-wieczny zabytek z Bartnego przechowywany w łańcuckim muzeum, na którym chusta z wizerunkiem Oblicza prezentowana jest przez jednego, usytuowanego centralnie anioła, którego głowa, ramiona i skrzydła widoczne są ponad tkaniną. Ten sposób prezentacji chusty przed sobą przez jedną osobę nawiązuje do zachodnich wyobrażeń św. Weroniki; istnieją

nawet cerkiewne obrazy przedstawiające ją w podobnej pozie.

Wyobrażenia takie pojawiły się w świątyniach obrządku wschodniego stosunkowo późno, wydaje się więc, iż w oparciu o analizę ikonograficzną wspomniany zabytek z Bartnego należy datować, być może, na wiek XVIII, a nie XVII. W wizerunkach świętej Weroniki tkanina jest mniejsza niż na obrazie z aniołem, a odbita na materiale twarz przedstawia Jezusa w koronie cierniowej. Ten sposób malowania Oblicza Zbawiciela, popularny w Kościele Rzymskim oddziaływał na cerkiewną sztukę coraz silniej w miarę jej okcydentalizacji. Dochodziło czasem do połączenia „Weroniki” z Mandylionem, jak to się stało w datowanej na rok 1664 ikonie z Krempnej, znajdującej się w zbiorach Sanockiego Muzeum Budownictwa Ludowego. Zachowany w niej został schemat kompozycyjny Spasa Nierukotwornego w wersji karpackiej, z aniołami trzymającymi płótno, zaś sama twarz na chuście należy do idącego na Golgotę Jezusa z historii o Weronice.²¹ Zdarzało się także umieszczanie wizerunku ukoronowanego cierniem Chrystusa w medalionie na carskich wrotach (il. 14).

W ikonografii katolickiej istnieje także wyobrażenie dewocyjne oparte na rzymskim Volto Santo; jest to zmęczone, cierpiące oblicze mężczyzny patrzącego w dół spod przymkniętych powiek, okolone długą, rozdzielającą się na trzy pasma brodą. Do takiej twarzy nawiązywał prawdopodobnie twórca XIX-wiecznej polichromii rokokowego medalionu z Dubiecka (il. 13). Jest to malowidło przedstawiające odbitą na chuście twarz Chrystusa pozbawioną jakichkolwiek śladów męki, lecz skierowane w dół spojrzenie nadaje jej wyraz znurzenia; oblicze z Mandylionu patrzy zawsze wprost na widza, co jeśli przyjąć hipotezę o powiązaniu przedstawienia z wizerunkiem Meduzy, nabiera dodatkowej wagi.

Tak więc, o ile cerkiewne „weroniki” patrzące przed siebie były ukoronowanymi cierniem Mandylionami, o tyle półprzymknięte powieki wizerunku z Dubiecka prawdopodobnie wywodzą się z kopii rzymskiego obrazu. Kopie tego cudownego wyobrażenia

były rozpowszechniane w Galicji pod postacią odbijanych na płótnie miedziorytów. Warto jeszcze dodać, iż niezależnie od medalionu istniała w dubieckiej cerkwi płaskorzeźba Chusty św. Weroniki przedstawiająca spoglądające prosto oblicze w cierniowej koronie; niestety, nie wiadomo, w który miejscu była umieszczona.

Widać zatem, iż ikonograficzny typ, jakim jest Chusta św. Weroniki okazał się atrakcyjny dla karpackiego malarstwa cerkiewnego i został przejęty ze sztuki zachodniego chrześcijaństwa. Nie stało się tak natomiast z innym sposobem przedstawiania Twarzy Chrystusa istniejącym w Kościele Rzymskokatolickim, czyli z Sancta Effigies. Jest to tym bardziej dziwne, że łaskami słynący obraz o tej tematyce znajdował się (i do tej pory znajduje) w bezpośrednim sąsiedztwie terenów, na których malowano ikony. Chodzi tu o Oblicze Chrystusa znajdujące się w kościele farnym p.w. św. Małgorzaty w Nowym Sączu, które wśród miejscowej ludności znane jest pod nazwą „Przemienienie Pańskie”. Ta błędna ikonograficznie nazwa do tego stopnia zrosła się z wizerunkiem, że powtórzona została w publikacji aspirującej do rangi ikonograficznego podręcznika.²² Najprawdopodobniej nadana została dziełu ponieważ pierwotnie obraz umieszczony był w kaplicy pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego w kościele franciszkanów. Pomimo żywego kultu przejawiającego się między innymi obecnością kopii tego wyobrażenia w większości kapliczek na terenie sądeckiej oraz procesyjnym ich obnoszeniem podczas zarazy nie udało się odnaleźć zabytków sztuki cerkiewnej nawiązujących do typu ikonograficznego Chrystusa z sądeckiej fary. Sądzić więc należy, że wybiórcze zapożyczanie wątków zachodnich przez malarzy cerkiewnych wynika z ich miejsca w cyklu chrystologicznym, a zatem złączonych z nimi treści, przede wszystkim emocjonalnych. Mandylion i Sancta Effigies podkreślające tajemnicę natury Chrystusa są zbliżone w wyrazie, budząc respekt dla cudownej Jego osoby. Nie odczuwano więc potrzeby zastępowania Nie Ręką Stworzonego Zbawiciela innym jego wizerunkiem o podobnym znaczeniu.

Natomiast stanowiąca część cyklu pasyjnego Chusta św. Weroniki, której wyobrażenie budziło przede wszystkim współczucie z umęczonym Jezusem nie miała we wschodniej ikonografii swego zadowalającego odpowiednika, stąd jej powodzenie w coraz bardziej zlatynizowanej religijności XVIII- i XIX-wiecznej Cerkwi.

Przemiany w ikonie karpackiej miały swój odpowiednik w obrębie grafiki często wykorzystywanej przez malarzy jako wzór. Ilustrujące w Anfologionach dzień 16 sierpnia ryciny przedstawiają dwa typy fizjonomii Jezusa. Starsza (Lwów 1638) ukazuje twarz pociągłą, raczej szczupłą, o sztywnej, rozdwojonej brodzie. Młodszy wariant tego samego wyobrażenia to oblicze pełniejsze, o szerzej rozstawionych oczach, otoczone puszystymi, zwijającymi się na ramionach w pukle włosami (Lwów 1651). Trudno powiedzieć, czy ryciny te posłużyły kiedykolwiek jako wzór do ikony, gdyż w wypadku tak znanego i utwierdzonego tradycją wątku, jakim był Mandylion, rola grafiki, jako pomocy w komponowaniu przedstawienia była prawdopodobnie mniejsza, za czym może przemawiać fakt, iż oba drzeworyty korzystają z odmiany ukazującej anioły w półpostaciach, którą posłużono się w większości ikon starszych od zawierających ryciny ksiąg. W czasie wydania tych ostatnich dominowało ujęcie ze stojącymi lub klęczącymi po bokach tkaniny aniołami. Może więc same ikony bądź niezachowane podlinitki do ich malowania były inspiracją dla sztycharzy. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że ze względu na swe przeznaczenie (ilustracje święta Przemiesienia Mandylionu) poniżej tkaniny grafiki ukazują procesję podążającą ze Świętą Chustą w kierunku Konstantynopola. Żadne natomiast z malowideł nie powtórzyło tej kompozycji, więcej, klejmy z historią Mandylionu, zawierające dzieje Abgara, umieszczane były symetrycznie po bokach głównego przedstawienia, a nie poniżej, mimo że w przypadku ikon o innym temacie ta ostatnia praktyka była dość powszechna. Wydaje się więc, że cerkiewny drzeworyt nie wprowadza nic do ikony Acheiropoietosa, lecz sam czerpie z niej wzory.

Il. 7. Krywe, XVII w. Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr 765





Il. 8. Miejscowość nieznana, XVII/XVIII w. Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Szolańskich, nr XVIII-69, publ. Kłosińska 1973; Pietrusiński 1960; il. 9. Majdan Sieniawski, XVII w. Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr 1208

Ikona karpacka. Geneza — twórcy — odbiorcy

W ciągu blisko pięćsetletniej historii ikony karpackiej można mówić o istnieniu kilku nurtów twórczości, w pewnych okresach płynących równolegle, kiedy indziej splatających się ze sobą i przenikających nawzajem. Niewiele wiadomo natomiast o genezie samego zjawiska. Większość wypowiedziających się na ten temat autorów widzi związki między malarstwem freskowym XII — XV w. a ikonami, z których najstarsze datuje się właśnie na wiek XV. Svejnickij widział w nich kontynuację fresków lubelskich bądź krakowskich przystosowanych do odmiennych warunków eksponowania we wnętrzach drewnianych cerkwi karpackich.

Badająca malowidła ściennie Anna Różycka-Bryzek uważa tę zależność za bardziej złożoną. Podobnie jak Peleński przyjmuje wiek XII — XIII za najlepsze lata sztuki halickiej, która nie podniosła się już po załamaniu wywołanym upadkiem politycznym księstwa w końcu XIII w., a odrodziła się w swym wariantcie ludowym w XVI — XVII-wiecznych ikonach. Według tej autorki bizantyńsko-ruskie freski z kościołów polskich były w przeważającej mierze dziełem artystów obcych: środkoworuskich, pskowskich czy nowogrodzkich malujących jednak przy współudziale malarzy miejscowych, jak lubelski twórca „manieri prowincjonalno-archaizującej”. Być może właśnie jego postać, utożsamiana hipotetycznie z Hajlem z Przemyśla nagrodzonym przez Władysława Jagiełłę¹⁵, jest łącznikiem „między dawnymi i nowymi laty” między szkołą halicką a ikoną karpacką.

Autorzy najstarszych ikon, zgodnie z tradycją wschodnią związani ze środowiskiem bazylińskich klasztorów grupowali się, być może, w wędrowne artele jak twórcy malowideł ściennych.

Pochodzili oni przeważnie spośród ludności miejscowej, choć byli wśród nich także serbscy i bułgarscy uchodźcy spod tureckiego panowania. Wszyscy oni działali w rozproszeniu i oddaleniu od dużych ośrodków artystycznych, zarówno tych, gdzie powstawały ikony, jak i tych, w których malowano obrazy. W niektórych dziełach tego okresu odnaleźć można wpływy ze szkół ruskich.¹⁶ Malarze działali więc przy klasztorach w Spasie, Terle, Sninie czy Bukovskiej Horce, a przede wszystkim w Ławrowie, gdzie istniała szkoła malarska prowadzona przez mnichów, którzy nauczali jeszcze w czterech podobnych placówkach: Wowczem, Walawie, Uluczu i Smolnicy. Również na akademii teologicznej w Krasnym Brodzie istniał wydział malarski. W pierwszej połowie XVI w. przy klasztorze św. Onufrego we Lwowie pracował malarz ruski Fedor, a około połowy tego wieku znany był Oleksy z Leska, ośrodka skupiającego pewną ilość malarzy. Również w Samborze działała grupa artystów, a wśród nich niejaki Feduszko. Znany jest również z tego okresu Gregor Bosykowicz z Suczawy na Wołoszczyźnie.

Zarówno twórcy duchowni, jak i świeccy pochodzili przeważnie z niższych warstw społeczeństwa, co wynikało przede wszyst-

tkim ze struktury wyznaniowej ludności. Można, nawet jeśli wychowani zostali w obrządku wschodnim, często przechodzili na katolicyzm. Gdy natomiast pozostali wierni ortodoksji, ich stosunek do tworzenia ikon pod wpływem zachodu przestawał cechować szacunek, jaki kościół wschodni żywi dla tego zajęcia. Niski stosunkowo prestiż malarza, wywodzący się z tradycji zachodniego średniowiecza przeniesiony został na karpaccich twórców ikon, których zajęcie warstwy wyższe uważały za „poniżającą pracę manualną”.

W drugiej połowie XVI w. na obrzeżach miast pojawili się „pictortes rutheni suburbani”; nieco luźniej związani z klasztorami, mniej wykształceni, często, jak się zdaje, wręcz nie douczeni, malujący dla zarobku oprócz ikon także drzewce kopii i siodła. Oni właśnie byli prawdopodobnie twórcami nurtu ludowego w ikonie karpacciej.

Pod koniec XVI w. polscy malarze lwowscy zagrożeni przez podmiejskich *pictores* oraz malarzy innowierców (głównie Ormian) utworzyli bractwo, które uzyskało zagwarantowany prawem monopol na umieszczanie dzieł zrzeszonych w nim twórców w świątyniach województw: ruskiego, podolskiego i wołyńskiego. Po podpisaniu Unii Brzeskiej do bractwa dopuszczono malarzy wyznania grekokatolickiego, lecz dyzunicy znaleźli się poza organizacją cechową.

Dla obrony własnych interesów powołali podobne stowarzyszenie w oparciu o istniejące już lwowskie Bractwo Stauropigialne. Podobnie jak Lwów, inne stolice biskupie — Przemyśl, Mukaczewo — były w tym czasie dużymi ośrodkami malarstwa, powstającego zarówno w oparciu o klasztory, jak i świeckie organizacje cechowe oraz grupującymi na przedmieściach pracownie „partaczy”. Także w mniejszych miastach funkcjonowały pracownie malarskie, w których działali mieszcianie i niższy kler świecki: często artyści z jednego warsztatu byli ze sobą spokrewnieni i należeli do szacownych mieszczańskich rodów np. w Mościskach malowaniem zajmowała się rodzina burmistrza.

Prowincjonalne ośrodki ikonowego malarstwa istniały w Nowym Sączu, Drohobyczu, Chyrowie, Sądowej Wiszni, Jaśliskach. Artystów skupiały także dobra Sobieskich w Żółkwi, gdzie działał malarz Tymofiej Stysłowicz. Znane były warsztaty w Jaworowie czy Rybotyczach, przy czym te ostatnie miały dodatkowe oparcie w istniejącym obok, w Posadzie Rybotyckiej klasztorze. Centrami były także liczne monastypy, często niewielkie, pochodzące z drobnoszlacheckich i chłopskich fundacji. Na początek XVII

stulecia przypada założenie ważnego ogniska religijnego ortodoksji, jakim był klasztor w Skicie Maniawskim. Oddzielną grupę, a raczej co najmniej dwa zespoły stanowili malarze pracujący na terenie dóbr Klucza Muszyńskiego, wśród których był mieszczanin muszyński Awlenty Radymski.

Z cechem lwowskim związany był Fiodor Sienkowiec (czynny zawodowo w pierwszej połowie XVII w.), który malował dzieła o treści religijnej na zamówienie ruskiego duchowieństwa oraz świeckie obrazy dla polskich magnatów. Jego wychowankiem był piastujący godność seniora bractwa malarzy katolickich Mikołaj Morachowski, zwany Petrachnowiczem unita, który „pierwsze swe kroki stawiał w ramach sztuki zachodniej i od niej dopiero wrócił do malarstwa cerkiewnego” [Gębarowicz, 1966, s. 299]. Był on między innymi twórcą nowego ikonostasu w Cerkwi Wołoskiej we Lwowie.

Z artystów zrzeszonych w Stauropigii wymienić należy Ławrysha Puchalskiego walczącego o prawo umieszczania w świątyniach ikon namalowanych przez schizmatyków dyzunitów.

Podobną drogę twórczą od malarstwa zachodniego do ikonowego przeszedł inny wybitny malarz Jow Kondzelewicz z Białegostoku, autor przedstawień z przegrody ołtarzowej w cerkwi bohorodczarskiej.¹⁷ W tym samym mniej więcej czasie w Saliście w Siedmiogrodzie pracował Nicolaus Pictor Poloni (freski tamtejsze datowane są na rok 1674).

W drugiej połowie XVII w. zaczyna się upadek cechu lwowskiego wynikający ze zmniejszania się liczby i ubożenia odbiorców, spada też poziom twórczości warsztatów prowincjonalnych, które jednak pracują przez cały wiek XVIII zaopatrując nawet odległe cerkwie. Malarze realizujący większe zlecenia cerkiewne należeli już do grupy artystów kształconych na zachodzie, jak na przykład Łukasz Doliński, który naukę pobierał w Wiedniu na koszt biskupa-metropolity lwowskiego. Zdarzało się także, iż malarze prawosławni wykonywali obrazy i malatury w kościołach katolickich, jak mnich Hezychiusz Głowacki z klasztoru podhoreckiego, który około roku 1765 wspólnie z zakonnikami katolickich zgromadzeń, wykonał wystrój kościoła w tychże Podhorcach. Przez cały wiek XIX na terenie Przemyśla działał cech malarzy, z których niektórzy pracowali na zlecenia grekokatolickiej hierarchii, chociaż większość wykonywała zamówienia do poszczególnych cerkwi w mieście i okolicach. Przeważnie jednak twórcami ikon XIX-wiecznych byli małomiaszczowi rzemieślnicy lub samoucy, wśród których liczny stosun-

II. 10. Równia, XVIII w. Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr 541



kowo grupę stanowili malujący amatorsko księża. Znaczące miejsce w schyłkowym okresie istnienia ikony karpackiej zajął działający we wschodniej Małopolsce ród Bogdańskich, którego nestor Józef Bogdański (1800—84) kształcił się w Krakowie, podobnie jak jego wnukowie, absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Pod koniec XIX w. wzmiankowane są sprowadzane do ikonostasów obrazy z Monachium. Był to czas, gdy w chatach chłopskich masowo w miejsce dawnych ikon malowanych ręcznie pojawiły się drukowane w Berlinie, Wiedniu i Pradze litografie. Najdłużej trwającą kontynuacją karpackiej ikony ludowej były pokuckie i siedmiogrodzkie obrazki na szkłe, których malarze działali do I wojny światowej.

Odbiorcami ikon w regionie karpackim byli głównie przedstawiciele niższych warstw społeczeństwa, gdyż spośród nich rekrutowali się najczęściej wyznawcy obrządku wschodniego na ziemiach Rzeczypospolitej i Węgier; tylko w Mołdawii ortodoksja była religią panującą, jeśli nie liczyć nieudanej próby wprowadzenia chrześcijaństwa reformowanego przez despotę Jakuba Heraclidesa. Zdarzało się, że cerkwie wyposażali katolicycy właściciele dóbr, lecz naturalnie korzystali z nich mieszkańcy wsi — chłopi i drobna szlachta. Częściej zresztą świątynie ozdabiane były na koszt gminy, a w związku z wysoką ceną na dzieła malarskie ikony chłopskie rzadko miały pojedynczych fundatorów. Ten ostatni zwyczaj przyjął się natomiast wśród zagrodowej szlachty, której

przywilejem było umieszczanie w cerkwi ikony z wymalowanym na odwrocie epitafium fundatora.

Skomplikowaną sprawą jest określenie etnicznej przynależności zarówno twórców, jak i odbiorców ikon karpackich, bowiem rekonstrukcja mapy etnograficznej ziem od Popradu po Bukowinę między wiekiem XV a XIX jest utrudniona nie tylko ze względu na ilość zamieszkujących te tereny nacji, ale też przez ich ruchliwość. Poza tym jest to okres kształtowania się wielu z nich. Nie kusząc się więc o dokładne ustalenia zasięgów w czasie i przestrzeni wymienić należy polskich górali i pogórzan obok Łemków, nazywających siebie Rusnakami, i ruskich Bojków. Następnie Ukraińców, górskich Hucułów i zasiedlających południowe stoki Karpat Słowaków, a także siedmiogrodzkich Węgrów, Wołochów i Mołdawian. Bez zbytniej przesady można powiedzieć, że w narodowym tygł przyszło istnieć tej sztuce, której korzenie sięgają Bizancjum Paleologów, a gałęzie? Nie wiadomo nawet „czy można uważać je za kontynuację tradycyjnego ikonopisu czy też widzieć w nich należy tylko formalnie z nim związany odprysk sztuki zachodniej” [Gębarowicz, 1966, s. 300]. Zastanawiając się nad tym problemem należy pamiętać, że nawet w ortodoksyjnej Moskwie, poczynając od XVII w. kanoniczna sztuka ikony przeżywa kryzys i coraz wyraźniej ulega wpływom zachodu. O ile zatem silniejsze musiały być łacińskie oddziaływania na terenie, gdzie tradycje chrześcijańskie współistniały nierzadko w obrębie jednej wsi.

Świat obrazu — świat ikony

Przemiany, jakim ulegało wyobrażenie Twarzy Chrystusa ilustrują procesy zachodzące w całym malarstwie regionu karpacko-podolskiego. Są one wynikiem okcydentalizacji tych ziem prowadzonej świadomie od wieku XIV, przy jednoczesnym zawężeniu się kręgu odbiorców oraz ich ubożeniu. Zmiany formalne, ikonograficzne i techniczne stawiają pod znakiem zapytania tożsamość tych dzieł jako ikon do tego stopnia, iż Wojciech Białopiotrowicz zaproponował dla nich nazwę „cerkiewnego malarstwa tablicowego”. Wydaje się jednak, że kryterium ikonizacji wizerunku, jakie obrał autor tego określenia nie zadowala w pełni, gdyż zgodnie z nim na miano ikony nie zasługiwałoby całe niemal malarstwo moskiewskie i rosyjskie od XVII w. do rewolucji. Nawet w Rosji bowiem myśl religijna zatraciła wówczas rozumienie teologii ikony, co doprowadziło do kryzysu prawosławnej sztuki połączonego z jej okcydentalizacją. Stosuje się jednak nazwę „ikona” wobec dzieł XVII—XIX-wiecznych, tak jak określa się mianem katolicyzmu religię XIX-wiecznych chłopów, która wszak nie w pełni odpowiadała wymogom

uniwersyteckiej teologii.²³ Nie chodzi tu o poziom edukacji, lecz o różnicę jakościową. Jednocześnie zgodzić się trzeba z Białopiotrowiczem, iż sam fakt spełniania przez święty obraz funkcji kultowych nie określa go jeszcze jako ikony. Uwaga ta dotyczy także sytuacji odwrotnej, gdy wizerunek wyłączony z liturgii wschodniej rozpoznawalny jest nadal jako ikona. Wyjaśnienia tego problemu należy szukać w samym dziele. Teologia prawosławna wychodzi od obiektywnej obecności sacrum w wizerunku, która sprawia, iż prawdziwa ikona pozostaje ikoną niezależnie od warunków zewnętrznych. Pamiętać jednak należy, że wyobrażenie nie jest „zwykłą” hierofanią, lecz wcieleniem świętości w formę. Jak podkreśla cytowany kilkakrotnie w tej pracy Paul Evdokimov: „Obraz nosi imię oryginału, a nie jego naturę”. Styl ikony wynika zatem z zasad realizmu duchowego.

Doświadczenie zbierane na tej drodze doprowadziło, zdaniem wschodnich malarzy i teologów, do powstania zespołu środków stylistycznych najlepiej oddających tę rzeczywistość. Należy do nich konsekwentne stosowanie konturu oddzielającego od siebie



II. 11. Hunkowce, 1671 r. Muzeum Szaryszkie w Bardziejowie, publ. Tkáč



Il. 12. Miejscowość nieznana, 1 poł. XVI w. Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Szołayskich, nr XVIII-452

poszczególne elementy kompozycji oraz posługiwanie się kolorem lokalnym połączone z respektowaniem jego znaczeń symbolicznych. Użycie perspektywy odwróconej jest naturalnym środkiem ułatwiającym uczestnictwo w świętości, gdyż umieszcza patrzącego wewnątrz przedstawianego świata. Wielkość postaci i usytuowanie w obrębie przedstawienia podlega prawom rzeczywistości świętej i wyraża ich hierarchię. Światło jest według teologów najważniejszym środkiem wyrazu ikony, gdyż pochodzi ono od światłości nadprzyrodzonej, stanowi właściwość Chwały. Do plastycznego jej wyrażania używano złota pokrywającego tło, nimby oraz himation Zbawiciela i Bogurodzicy. Zgodnie z takim rozumieniem blasku ikona przedstawia przedmioty nie jako oświetlone, lecz stworzone przez światło. Niemożliwe jest zatem korzystanie z punkowego oświetlenia, które dzięki światłocieniowi pomaga oddać bryłowość ukazywanej formy. Założeniom tym odpowiada pewna płaskość przedstawień, gdzie bryłę wyraża się sfaldowaniem tkaniny lub poprzez stopniowe nakładanie coraz jaśniejszych barw. Te ostatnie są również pochodnymi światła określającymi przez jego natężenie. Wierność kanonowi traktuje się także jako środek wyrazu, a sam kanon staje się kategorią estetyczną. Nic sprzecznego z kanonem nie może być piękne, a przede wszystkim nie jest w stanie oddać rzeczywistości nadprzyrodzonej.

Usztywnienie malarstwa ikon przez kanon nie stało na przeszkodzie zmianom stylistycznym, które można zaobserwować najłatwiej na przykładzie różnocoświatowych ikon o tej samej tematyce. Anna Różycka-Bryzek ilustrowała to zjawisko przy pomocy wizerunku Chrystusa Chalkitesa²⁴ pisząc: „pierwotna ikona z VI w. promieniowała hellenistycznym pięknem łagodnego oblicza, oddanego półtonami barw kości słoniowej i różowych, druga z w. VII przybrała (...) wyraz surowszy w związku z zanikiem stylu iluzjonistycznego na korzyść linearnego, a trzecia z w. IX zakreśliła już zapewne w abstrakcyjnym języku klasycznej sztuki średniobizantyjskiej.” Później prawdopodobnie nabrałaby słodczy i prawdy szczegółu ikon z okresu renesansu Paleologów, które zastąpiłyby z czasem mistycyzm hezychastów [Różycka-Bryzek, 1971, s. 107].

Należałoby zatem poszukać odpowiedzi na pytanie, czy dzieła określane mianem ikon karpaccich mieszczą się w całości, lub choćby częściowo w zmienności stylistycznej ikony. W malarstwie karpaccich cerkwi już u początków nastąpiło zetknięcie się pierwiastka ludowego z ikoną, co miało wpływ na swoisty charakter tej sztuki. Równocześnie silne były wpływy sztuki zachodniej, głównie cechowego malarstwa tablicowego. W miarę upływu czasu coraz wyraźniejsze stało się rozbieżności

karpacciej na dwa nurty: sztukę skupioną w miastach bądź większych ośrodkach klasztorach (Ławra Pocajowska, Skit Maniawski), która realizowała duże zamówienia oraz prowincjonalną ikonę ludową. Należy przy tym zauważyć, iż właśnie kanoniczna początkowo twórczość oficjalna szybko traci formalne cechy ikony, podczas gdy ludowa zachowuje je wzbogacając o właściwą sobie ornamentalność i zainteresowanie prawdą detalu. Dla „stylu ludowego” charakterystyczny jest także linearyzm przedstawienia oraz arbitralne traktowanie płaszczyzny otoczonej konturem, które umożliwia „zamienianie świata materii w dekoracyjną ekspresję znaku” [Piwocki, 1972, s. 67]. Ulubioną zasadą kompozycji jest u twórców ludowych rytmizacja motywu oraz jego symetria.

Sztuka ludowa jest także twórczością skanonizowaną, choć jej zasady nie mają uświadomionej i rozwiniętej podbudowy teologicznej, jak to jest w wypadku ikony, a wynikają raczej z zachowawczości modelu kultury, w obrębie której istnieje.

Istotne w przypadku dzieł karpaccich jest to, iż *ikonopis'* zetknęła się tutaj także z ludowością wyrosłą na gruncie katolicyzmu polskiego, który pozostawał w żywym kontakcie z ortodoksją od początków swego istnienia. Jakkolwiek teologia katolicka niewiele mówi o sztuce sakralnej, negując zdecydowanie niejakolwiek obecność osoby przedstawionej w obrazie, jednak praktyka kultu wizerunków cudownych istnieje w Kościele od wieków. Na ziemiach polskich kult obrazów zyskał popularność, o czym świadczy ilość świątyń, w których otaczano czcią łaskami słynące wizerunki oraz powszechny zwyczaj pielgrzymowania do nich. Z jednej więc strony na skłonność do fetyszyzacji wyobrażeń świętych sztukę ludową nałożyła się katolicka uczuciowość, wyrastająca z ducha późnego średniowiecza, a potem kontrreformacji, z drugiej zaś eschatologiczny realizm ikony poparty spójną teologią wizerunku.

Środki wyrazu sztuki ludowej nie pozostają w sprzeczności z założeniami ikony, podczas gdy na przykład proponowany przez sztukę cechową światłocien czy perspektywa zbieżna podważają jej główne założenia. To ostatnie zjawisko związane jest oczywiście z czerpaniem przez XVII-wiecznych i późniejszych malarzy cechowych ze zdobyczy renesansowego sposobu widzenia, dla którego przyjęto tu nazwę *realizm żywopisni*. „W kręgach kulturowych, które nie przeszły nigdy w tej skali okresu racjonalizacji i 'unaukowienia' sztuki (co krąg kultury zachodnioeuropejskiej — przyp. autorki) — np. w kręgu sztuki chińskiej, japońskiej czy nawet bizantyjskiej — przejścia między sztuką ludową a nieludową są też mało czytelne, niekiedy właściwie zupełnie nijakie” [Piwocki, 1970, s. 148]. Powyższe zdanie tłumaczy zgodne

współbrzmienie stylistyki ludowej z ikoną sposobem odmiennego podejścia do sztuki właściwego różnym kulturom. Trzeba też pamiętać, iż w większości kultur sztuka przedstawiająca ma ścisły związek z religią, stąd jej dzieła odpowiadają zawsze określonej wzorowi religijności. Ludowe wizerunki świętych postaci „są symbolami w znaczeniu najbardziej dosłownym, tj. przedmiotami mającymi udział w naturze wyobrażonej postaci i postać tę streszczającymi” [Czarnowski, 1956, s. 88]. Zatem stosunek religijności ludowej do obrazu przypomina ortodoksyjne odniesienia do ikony, a wizerunek o treści religijnej w sztuce ludowej przekazuje rzeczywistość nadprzyrodzoną. Twórczość ta zdaje sobie sprawę z odrębności praw rządzących światem przedstawienia od świata otaczającego. Ludowe wyobrażenia świętych mają swoje źródła w tym nurcie artystycznej twórczości człowieka, który Malraux opisał w pierwszym tomie *Przemian Bogów* noszącym wiele mówiący tytuł *Nadprzyrodzone*. Stawia je to w jednym rzędzie ze sztuką romańskiego średniowiecza czy malarstwem ikon, ale oczywiście nie utożsamia. Wszystkie te

dzieła starają się być wierne „realizmowi nadprzyrodzonemu”, a stąd z kolei wynikają skłonności do stosowania określonych środków stylistycznych.

Należy pamiętać, że powstawały one w warunkach konkretnego czasu i przestrzeni, stąd różnice w wiedzy, poziomie wykształcenia twórców i odbiorców, technice. Twórczość ludowa stanowiąc część kultury niższej warstwy społeczeństwa w obrębie sztuki religijnej zawsze korzysta ze wzorców artystycznych grup „oświeconych”. Czerpie jednak ze stylów uczonych to tylko, co po przetworzeniu zgodnym z jej upodobaniami estetycznymi znajduje swoje miejsce w nadprzyrodzonej rzeczywistości obrazu.

W tym kontekście zrozumiałe staje się zgodne współistnienie ikony ze sztuką ludową, czego przykładem może być zarówno sztuka serbska czy bułgarska, jak i ikona karpacka, gdzie z jednej strony w kanonicznych ikonach oficjalnych dostrzega się „piętno ludowości”, z drugiej nurt malarstwa pozostaje wierny ikonie wówczas, gdy sztuka oficjalna od stylistyki tej ostatniej odchodzi.

PRZYPISY

W bibliografii i przypisach w przypadku nazwisk i tytułów transkrybowanych z cyrylicy zastosowano transliterację według współczesnych norm bibliograficznych, jednak w tekście pracy pozostawiono tradycyjną spolszczoną pisownię: dotyczy to także nazwisk tłumaczonych, w których oczywiście, zachowano wersję tłumacza.

¹ Według Lazareva (1983, s. 127) dla powstania „szkoły malarstwa ikon” zaistnieć musi szereg niezbędnych warunków, jak „Dziedziczenie i stałość tradycji, dostatecznie wysoki poziom kultury, nieprzerwany ciąg zamówień, obecność cech wspólnoty kulturowej, istnienie własnych silnych zasobów malarzy”.

Na podstawie źródeł historycznych wydaje się, że Halicz swą rangą centrum artystycznego nie spełniał wymagań stawianych „szkole”, a podobny był raczej do opisywanych przez Lazareva: Włodzimierza, Rostowa, Tweru czy Jarosławia, gdzie działały pojedyncze warsztaty malarskie, podczas gdy siedzibą szkół były takie miasta jak Psków, Moskwa czy Nowogród.

² Używając sformułowania *realizm żywopisi* mam na myśli konwencję malarstwa zachodniego do początków wieku XX, do kubistycznego przełomu, który M. Porębski nazwał otwierającym

„epokę nowego wizualizmu” (Porębski, 1986 s. 1)

³ Ikonie nie przysługuje uwielbienie (*latreia*) zastrzeżone dla Osób Boskich, ani nawet niższy rodzaj uwielbienia, jakim otacza się doskonale stworzenia, czyli Matkę Boga i świętych (*hiperduleia i duleia*). Wizerunek może być jedynie obiektem czci (*proskynesis*). Por. Evdokimov, 1964, s. 245

⁴ Świętość nie jest obecna w ikonie substancjonalnie, tylko obrazowo. Już to jednak wystarcza, by materię wizerunku w pewien sposób zsakralizować. Ikony, która uległa zniszczeniu nie wolno wyrzucić; należy ją zakopać lub utopić. Wierny powinien dotykać ikony tylko podczas składanego na niej wyrażającego cześć pocałunku. (Por.: Uspieński, 1976)

⁵ Według Florenskiego staranne zagruntowanie deski pod ikonę ma na celu upodobnienie jej do ściennej niszy, w której pierwotnie umieszczono święte wizerunki (Florenski, 1984, s. 177)

⁶ Teologia wschodnia odróżnia Tradycję Świętą, której źródłem jest wola Boża i która jest niezależna od naturalnych uwarunkowań człowieka, od tradycji wywodzącej się z woli Kościoła. Źródłem Tradycji są pisma objawione oraz tradycja niepisana, czyli nie umieszczona w Piśmie św. Zawarta jest ona



II. 13. Dubiecko, XVIII w. medalion przemal. XIX w. Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr 903

w Symbolach Wiary (odpowiednik łacińskiego Credo), kano-
nach apostołskich, postanowieniach soborów powszechnych,
starych liturgiach oraz historii i praktyce Kościoła.

⁷ Najslynniejszą hermeneją była Synaksis Helpiosa Rzymiani-
naz IX/X w., zaś najstarszą zachowaną jest podręcznik Dionizego
z Furny (XVIII w.) odnaleziony na Athosie przez Duranda
i Didrona i opublikowany przez tego ostatniego w roku 1845

⁸ Terminologię dotyczącą techniki ikonopisi przyjęłam za:
Peščanskij, Svjencickij, 1932

⁹ Wydarzenie to nie jest opisane w żadnej z kanonicznych
Ewangelii. W apokryfach obok przytoczonej najpopularniejszej
wersji historii, która została włączona do liturgii kościoła rzyms-
kiego jako VI stacja Drogi Krzyżowej, istnieje też przytaczany
przez Jakuba de Voragine (*Złota Legenda*, Warszawa 1983,
s. 191—196) wariant łączący tradycję Mandylionu z osobą
św. Weroniki. Według niego utrwalenie odbicia na chustce
należącej do świętej nastąpiło podczas działalności apostołskiej
Jezusa, przed jego męką. Niewiasta nie mogąc stałe widzieć
swojego wędrującego ciągle mistrza, chciała „dać sobie wymalo-
wać Jego podobiznę, by (...) mogła pocieszać się spoglądając na
Jego obraz”. Spotkawszy ją w drodze do malarza Jezus odcisnął
swoje oblicze na przeznaczoną do wykonania wizerunku chust-
cie. Echtem tradycji także pokrewnej dziejom Mandylionu był ciąg
dalszy tej historii, w którym Święta Chusta przywróciła zdrowie
cesarzowi Tyberiuszowi.

¹⁰ Bonifacy VIII ustanowił nawet specjalny odpust związany
z odwiedzeniem lub wykonaniem kopii św. Oblicza z rzymskiej
bazyliki (Gadomski, 1965).

¹¹ Por. *Encyklopedia Katolicka*, 1973, s. 55, gdzie Mandylion
Abgara błędnie opisano jako wyobrażenie Jezusa cierpiącego.

¹² Na określenie środkowych drzwi ikonostasu w literaturze
polskiej używa się oprócz terminu „carskie wrota” poprawniej-
szego przekładu nazwy ruskiej, a mianowicie „królewska brama”.
Pierwszy jednak wariant wydaje się częściej używany i bardziej
zadomowiony w polszczyźnie zarówno literackiej, jak i potocznej,
stąd mimo mniejszej poprawności zdecydowałam się na jego
użycie.

¹³ Z karpackich terenów obecnie leżących w granicach Polski
znana jest jedna cerkiew nosząca to wezwanie, a znajdująca się
w Tuligłowach, diec. przemyska. (Za informację dziękuję pani
J. Roguskiej-Szczęk z Muzeum-Zamku w Łańcucie).

¹⁴ Mandylion ilustruje dogmat o Wcieleniu i jedność natur
Chrystusa, zaś Pantokrator uosabia sędziowską władzę Syna
Bożego. Znany jest haft ze szkoły moskiewskiej, na którym

Oblicze umieszczone zostało pomiędzy postaciami orantów:
Matki Boskiej, św. Jana Chrzcziciela, Archaniołów i apostołów,
czyli w kontekście właściwym dla postaci Pantokratora w Deesis;
Oblicze zostało tu przedstawione w miejsce innego wątku
chrystologicznego jako wizerunek streszczający w sobie wszyst-
kie treści związane z postacią Jezusa.

¹⁵ Por. Różycka-Bryzek, 1983, s.147. Prawdopodobnie w na-
stępnym półwieczu działali na terenie Polski artyści ruskiego
pochodzenia, lecz być może, Jagiellonowie mając mniejszy niż
założyciel dynastii sentyment do malowideł tworzonych „more
graeco”, nie byli tak szczerzy wobec malarzy i stąd dokumenty
milczą na ich temat. Z drugiej strony przeciw tezie o działalności
w Koronie twórców ikon świadczyć może fakt, iż do wykonania
malowideł w kaplicy wawelskiej Kazimierz Jagiellończyk spro-
wadził artystów z Pskowa.

¹⁶ Wątkiem północnoruskim jest tzw. Chrystus z Mokłą Brodą
(Kłosińska, 1973). Podobnie sposób przedstawiania św. Mikoła-
ja w półpostaci i z zamkniętą księgą w dłoni pochodzi ze szkół
ruskich (Biskupski, 1971), a także wysuwanie środkowej części
rysunku poza kowczeg (Svjencickij, 1928).

¹⁷ Gębarowicz, 1966; Łoziński (1887) przypisuje ikonostas
bohorodczański artyście bułgarskim widząc w nim przegrodę
oltarzową z cerkwi w Skicie Maniawskim.

¹⁸ Np. w cerkwi w Żółkwi publ. przez Gębarowicza (Gębaro-
wicz, 1966).

¹⁹ Tym bardziej, że Kłosińska datuje później niż pozostałe dzieła
Mistrza z Żohatyna, czyli na pocz. XVI w. (Kłosińska, 1989,
tabl. 8).

²⁰ Są to tzw. elementy Vignona, nazwane tak od nazwiska
badacza relikwii (por. tegoż: *Le linceul Christ. Étude scientifique*,
Paris 1902; także I. Wilson, *Całun Turyński*, Warszawa 1984).

²¹ W przypadku tego zabytku nie można wykluczyć inspiracji
czysto zachodniej, gdyż podobne ikonograficznie przedstawienie
(Chusta św. Weroniki podtrzymywana przez anioły) znajduje się
na predelli pochodzącego z Moszczenicy XV-wiecznego Tryp-
tyku ze św. Marią Magdaleną (Gadomski, 1988, il. 278), lecz ze
względu na odmienną kompozycję obu obrazów wydaje się to
mało prawdopodobne.

²² W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*,
Lublin 1987, s. 231—35

²³ Podobnie i współcześnie nie odpowiada jej wiele przeja-
wów naszej pobożności. O religijności ludowej por.: Czarnowski,
1956; Tomicki, 1981

²⁴ Wizerunek Chrystusa w typie Pantokratora umieszczony nad
konstantynopolitańską Bramą Chalkę.



Il. 14. Zablotce, ikonostas XVIII w. przemal.
XIX/XX w. Muzeum-Zamek w Łańcucie, nr 645

WYKAZ CYTOWANEJ LITERATURY

- Białopiotrowicz W.
 1986 *Zagadnienie sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane zagadnienia z terenu Karpat*, „Polska Sztuka Ludowa”, z. 3—4
 1989 *Z problemów ikony karpackiej*, (w:) *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, Lublin, s. 347—364
 Biskupski R.
 1971 *Warsztat malarstwa ikonowego około drugiej ćwierci XV w.*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, t. 14
 1982 *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historiae Artium”, t. XVIII
 1985 *Malarstwo ikonowe od XV do XVIII w. na Łemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa”, z. 3—4
 Czarnowski S.
 1956 *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, (w:) *Dzieła* t. 1, Warszawa, s. 88—107
 Evdokimov P.
 1964 *Prawosławie*, Warszawa
 Florenski P.
 1984 *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa
 Gadowski J.
 1965 *Malowidła ściennie w Czechowie*, „Folia Historiae Artium”, t. II
 1988 *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460—1500*, Warszawa
 Gębarowicz M.
 1966 *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. 16, z. 3, Toruń
 Grządziela R.
 1974 *Twórczość malarza ikon z Żohatyna*, „Folia Historiae Artium” t. X
 Kłosińska J.
 1968 *Wystawa w Recklinghausen. Z zagadnień stylu oraz ikonografii ikon podkarpackich*, „Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego”, t. 1
 1973 *Ikony*, Kraków
 1989 *Icons from Poland*, Warszawa
 Lazarev V. N.
 1983 *Russkaja ikonopis'*, Moskwa
 Łoziński W.
 1887 *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów
 Mars A.
 1931 *Freski ruskie w Katedrze Sandomierskiej*, „Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności”, T.XXXVI
 Pełeński J.
 1914 *Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej*, Kraków
 Peščanskyj V., Svjencickij I.
 1932 *Ikonopysna technika ta jiji dżerela*, Lwiv
 Piwocki K.
 1970 *Niektóre zagadnienie teorii sztuki ludowej*, (w:) tegoż, *Sztuka żywa*, Wrocław, s. 141—155
 1972 *Styl w sztuce także ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa”, z. 2
 Porębski M.
 1986 *Kubizm*, Warszawa
 Różycka-Bryzek A.
 1971 *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyjskim*, (w:) *Oryginal-replika-kopia*, Warszawa
 1983 *Bizantyjsko-Ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa
 Svjencickij I.
 1928 *Ikonopys' galyckojj Ukrainy XV-XVI vikiv*, Lwiv
 1929 *Ikonny galyckojj Ukrainy XV-XVI vikiv*, Lwiv
 Tomicki R.
 1981 *Religijność ludowa*, (w:) *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, Wrocław, s. 29—70
 Uspieński B.
 1976 *Prolegomena do tematu „Semiotyka ikony”*. Rozmowa z ..., „Znak”, nr 270
 Voragine de J.
 1955 *Złota Legenda*, Warszawa
 Walicki M.
 1930 *Malowidła ściennie kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie, 1418 rok*, „Studia do dziejów sztuki w Polsce”, t. III
 Wilson I.
 1984 *Całun Turyński*, Warszawa



Il. 15. Matysowa, XVII w.; il. 16. Łuków – Wenecja, XVII w.

